

Dança transmídia: compondo as fissuras do (in)visível

Transmedia dance: composing the fissures of the (in)visible

Larissa Ferreira¹
Instituto Federal de Brasília

Resumo

Este artigo discute as corporalidades políticas relacionadas ao atravessamento entre dança e tecnologias da imagem, denominada neste escrito como “dança transmídia”. Esboça um diálogo sobre a composição de imagens na dança, com ênfase aos modos de composição do corpo afetado por possíveis (in)visibilidades instauradas no encontro com as tecnologias da imagem. E, neste contexto, propõe-se uma tática de composição da dança transmídia como modo de crítica da imagem. Neste percurso, apresenta obras históricas de dança transmídia desde a perspectiva da dança enquanto visualidade, e avança ao discutir *Corpo em Obra* (2012 – 2017), criação concebida pela autora. Ao referir-se às corporalidades políticas envolvidas, reflete sobre táticas que promovem certas fissuras no visível e instauram a invisibilidade como tática de composição.

Palavras-chave

Dança; imagem; tática; política; invisibilidade.

Abstract

This article discusses the political corporalities related to the crossing between dance and technologies of the image, denominated transmedia dance in this research. Present a dialogue about the composition of images in dance, with emphasis on the modes of composition of the body affected by possible (in)visibilities established in this encounter between the technologies of the image. And, in this context, a tactic of the composition of the transmedia dance as a way of critique of the image is proposed. In this course, presents historical works of transmedia dance from the perspective of dance as a visually and advances in the discussion of *Body in Process* (2012 - 2017), a creation conceived by the author. When referring to the political corporalities involved reflects on tactics that can promote certain fissures in the visible, and establish the invisibility as a tactic of composition.

Key-words

Dance; image; tactics; politics; invisibility.

¹ Docente no curso de Licenciatura em Dança do IFB – Instituto Federal de Brasília. Doutora em Artes (UnB). Licenciada em Dança (UFBA). Obras artísticas apresentadas na Itália, EUA, Inglaterra, Alemanha, Finlândia, Qatar e Portugal. Link: <https://larissafferreiradotcom.wordpress.com>

Talvez uma frase possa dar pistas sobre as escolhas deste escrito: “modos de compreender como o movimento pode ser politicamente e esteticamente ativado” (LEPECKI, 2008: 12). Esta frase, que se coloca como uma questão, consta no texto de abertura publicado na revista *Performance Research- A Journal of the Performing Arts*, cujo editorial, “On Choreography”, apresenta críticas e textos sobre o estado da coreografia na contemporaneidade. Este artigo trata do campo ampliado da dança, propõe reflexões sobre alguns aspectos que cruzam o movimento e o político, duas palavras que implicam um turbilhão de reflexões pelos questionamentos que ativam. Assim, interessa-se pelos agenciamentos que fazem transbordar as noções fixas e pré-definidas do coreográfico, a partir das relações entre a dança e outras linguagens artísticas. Neste campo possível de permutabilidade, propõe-se a crítica e a discussão sobre a dança e as tecnologias na contemporaneidade, com atenção aos movimentos esteticamente ativados. Ao considerar que grande parte das pesquisas/obras realizam esse encontro a partir das imagens digitais, as reflexões neste escrito focam-se nas tecnologias da imagem.

Diante da necessidade de agenciar invenções neste campo de problematizações, este escrito apresenta o conceito de “dança transmídia”, desenvolvido durante a pesquisa de doutorado (2012-2016). Entendido, à primeira vista, como uma dança praticada enquanto composição de visualidades. Contudo, vale ressaltar que a dança transmídia não se refere somente ao visual, ao contrário, conceitua-se em sua multiplicidade. Neste artigo o conceito apresenta-se com ênfase na relação entre corpo, visualidade e tecnologias da imagem, com o desejo de eleger algumas táticas de composição do (in)visível. De outro modo, trata-se de pensar e praticar a dança também como um modo de crítica da imagem, campo onde as corporalidades são também políticas.

E, com o interesse em identificar como tais conceitualizações realizam-se no ato de dançar, este escrito não se distancia da prática, vez que a escolha por este campo de pesquisa justifica-se também pelas proposições poéticas da autora. Nesse sentido, tais táticas discutem-se a partir da obra *Corpo em Obra* (2012 - 2017). Contudo, antes faz-se necessário passar ao campo transfronteiriço implicado na composição das danças transmídia.

Preâmbulos para uma dança transmídia

A transmídia se constrói na busca pelo atravessamento com outras linguagens e reflete a dança para além da sua especificidade. Considera o movimento, mas, este princípio não é um limite, tampouco pressuposto único desta transmídia dançante. A dança é visual, é corpo, movimento, imagem, sensação, micropolítica, memória, jogo, improvisação, composição, dentre outros atributos.

A curadora Catherine Wood, ao refletir sobre a ambiguidade em *The Mind is a Muscle* (1968) da coreógrafa e cineasta¹ Yvonne Rainer, defende que a obra pode ser tomada como dança ou como artes (leia-se artes visuais). Nesta dificuldade de etiquetar ou classificar a obra, propõe que seja vista como um modo complexo de compor imagem ou fazer imagem (*image-making*): “Deve ser entendida como uma tentativa tecnicamente crua

² Todos os textos em língua estrangeira foram traduzidos pela autora da pesquisa. Os textos originais constam nas notas de fim.

e uma forma conceitualmente complexa de *image-making* para um público que estava ativamente presente”³ (WOOD, 2007: 2). *The Mind is a Muscle* faz parte de um conjunto de obras que, na década de 1960, chamaram a atenção para a hibridação, a visualidade da dança e a corporalidade das artes visuais. Dentre as quais encontram-se *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967-68), de Bruce Nauman. Neste, faz pensar sobre o movimento mecânico considerando que, durante os 8 minutos de duração do vídeo, percorre o perímetro do quadrado riscado no chão com o mesmo movimento, em tempo marcado por um monômetro. Mas também os cenários de Frank Stella e a iluminação cênica de Robert Rauschenberg nas danças da companhia de Merce Cunningham. Assim como as almofadas metálicas flutuantes de Andy Warhol em *Rain Forest* (1969), também em colaboração com Cunningham; A dança *Pelican* (1965) do artista Robert Rauschenberg, no qual dança de patins com uma espécie de guarda-chuva gigante, preso às suas costas; *Diagram* (1962) de Andy Warhol, com desenhos de passos tirados de um livro que ensina como aprender a dançar; As esculturas animadas de Franz Erhard Walther (1967). Mas, também, a presença da dança em investimentos crítico-artísticos, como nos seguintes escritos: *A Dança na minha Experiência* (1965), do artista brasileiro Hélio Oiticica e *Notas on Dance* (1965) do escultor/artista Robert Morris.

Outra obra que denota o aspecto visual da dança é a série de fotografia *Kamataichi* (1965-1969), uma colaboração entre os artistas japoneses Tatsumi Hijikata (dançarino e coreógrafo) e Eikoh Hosoe (fotógrafo), com imagens de dança em pequenos povoados e vilarejos do Japão. Vilarejos onde Hijikata cresceu e Hosoe também passou parte de sua vida, até ser evacuada durante a II Guerra Mundial (JOBEY, 2015: 43). *Kamataichi* afirma o aspecto visual da dança, compartilhado por Peggy Phelan ao discutir as estruturas hierárquicas a partir das quais a história da arte operou: “Dança e movimentos de performance são irredutivelmente artes visuais. E artistas precisam continuar movendo-se entre os gêneros da pintura, escultura e dança, renovando e expandindo as fronteiras de cada forma no processo”⁴ (PHELAN, 2011: 22). A autora ressalta a visualidade da dança, ao elogiar os centros móveis na contemporaneidade e as fronteiras borradas. Nesse contexto de contágio, hibridação e corporalidade visual, a dança renuncia à pureza e segue por poéticas e estéticas múltiplas.

Em obras mais recentes os limites continuam cada vez mais permeáveis, como nos trabalhos: *If you couldn't see me* (1994) de Trisha Brown, no qual desenha sua dança, tangenciando os limites entre dança e visualidade; Assim como as estruturas minimalistas dos cenários ou esculturas de dança em Simoni Forti, como em *Hangers* (2010).

1. Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter*
Warhol, *Rain of a Square* (*Square Dance*), 1967-68.

2. Merce Cunningham e Andy
Forest, 1969.

3. Franz Erhard Walther. *Single Element n°46*,
Série *Kamataichi*, 1968.

4. Tatsumi Hijita e Eikoh Hosoe.
1965-1969.

³ *The Mind is a Muscle* need not to be straightforwardly labeled as an attempt at a technically crude and conceptually complex form of image-making for an audience that was actively present (WOOD, 2007: 2).

⁴ Dance and movement performance are irreducibly visual arts. And artists themselves have continually moved between the genres of painting, sculpture and dance, renewing and expanding boundaries of each form in the process (PHELAN, 2011: 22).

5. Robert Rauschenberg, *Pelican*, 1965.
6. Andy Warhol, *Diagram*, 1962.
7. Trisha Brown, *If you couldn't see me*, 1994.
8. Simoni Forti, *Hangers*, 2010.

Nestes processos híbridos de composição, enfatizamos também aqueles que propõe o diálogo entre dança e tecnologias da imagem. Neste campo *transborders*, Wayne McGregor (2013) propõe pensar e praticar a dança como construção de “skills in image” (habilidade em imagem), evidenciados nas obras de William Forsythe (Alemanha), OpenEnded Group (EUA), Palindrome (Alemanha), Lali Krotoszynski (Brasil|SP), Analivia Cordeiro (Brasil|SP), Ivani Santana (Brasil| BA – SP), Ludmila Pimentel e Grupo Elétrico (Brasil|BA), Thembi Rosa em colaboração com grupo Grivo (Brasil|MG), Eder Vasconcelos (Brasil|PE) em colaboração com Armando Menicacci (Itália), Emio Greco (Holanda), o próprio Wayne McGregor (Inglaterra), dentre outros.

Embora os processos híbridos de composição sejam cada vez mais recorrentes, do ponto de vista da dança, ainda operamos a partir da separação, quase disciplinar, entre o que é visual e o cênico. Este aspecto é, inclusive, colocado por Wood (2007) no ensaio sobre a obra de difícil rotulação de Rainer (1968). Com o intuito de refletir sobre este aspecto de classificação de uma mídia, ou da arte, a partir dos rótulos sensoriais, entre o que é visual, auditivo ou tátil, vale aproximar-se do artigo *Não existem mídias visuais*, de W.J.T Mitchell. O autor, movido pela ideia de que “Todas as mídias são mistas” (MITCHELL, 2007: 167), coloca a seguinte questão: Por quê insistimos em falar sobre mídias como se fossem exclusivamente visuais? Como resposta, sugere que a predominância visual na contemporaneidade trata de nominar a visualidade como uma pureza. Neste sentido, toca em certos aspectos colocados por Krauss (1999), de que definir uma mídia como puramente visual limita a complexidade de sua abordagem mista. Nesta passagem, a autora reflete sobre a autonomia da arte, especificamente aquela que se constitui a partir da ideia de pureza e especificidade de cada meio, como pintura, desenho ou escultura (exemplos dados pela autora): “Investiram em sua reivindicação da pureza (...) em sua declaração de não ser nada além de sua própria essência, eles estariam necessariamente desengajados (ou desligados) de tudo aquilo que estivesse fora dos seus limites”⁵ (KRAUSS, 1999: 11). Tal pureza visual pode corroborar para resumir o múltiplo sensorial e perceptivo à faculdade visual. De modo que, não existe “opticalidade pura”, visto que até o título de uma pintura, por exemplo, conecta outros aspectos que vão além do óptico, conecta com certa “textualidade” da obra (MITCHELL, 2007: 168). E até a recepção da obra inclui outras nuances perceptivas, que vão além do óptico.

Nesse sentido, no campo da dança transmídia, trata de chamar a atenção para o visual da dança com o desejo de enfatizar o híbrido, que vai além do puramente cênico. Considera o movimento, mas, extravasa as fronteiras, compõe um corporal aberto em estado poroso, em deslocamento: visual, audível, outros. Nesse sentido, a dança transmídia liga-se ao visual, mas, vai além do privilégio do olhar, reivindica a totalidade do multi-perceptivo. Daí,

⁵ The specific mediums - painting, sculpture, drawing - had vested their claims to purity in being autonomous, which is to say that in their declaration of being about nothing but their own essence, they were necessarily, disengaged from everything outside their frames (KRAUSS, 1999: 11).

o conceito de “mídias da imagem” (GRAU, 2007), talvez possa colaborar, pelo menos em contexto crítico, para deslocar a centralidade ou o privilégio do “visual”. No sentido de que a “imagem” audiovisual se coloca tanto como cinemática quanto (como) sinestésica.

Outra questão delineia-se ao conceituar a dança transmídia e os atravessamentos entre corpo e visualidade: a composição da imagem na dança como crítica da imagem. Nesse sentido, vale debruçar-se sobre as possibilidades desta composição, que escapam à nitidez, à velocidade e à hipervisibilidade das imagens contemporâneas. Uma vez que, muitas das imagens digitais realizam-se a partir destes três componentes hegemônicos citados, reivindicar a invisibilidade e a lentidão, por exemplo, pode colaborar a pensar na composição de imagem na dança como crítica da imagem. Para a construção desse modo de atravessamento estético-político, a obra *Corpo em Obra*|*Körperarbeit* será analisada.

Sobre a invisibilidade que finda: *Corpo em Obra*

O invisível, além disso, é também sempre um pouco indizível, e já terei conseguido muito se puder roçá-lo de leve para indicar a relação fundamental que creio haver entre ele e uma reflexão sobre as ecologias (PELBART, *Ecologia do invisível*, 1993: 51).

Körperarbeit é um projeto que integra dança, tecnologia e *performance art*, iniciado em 2012 durante residência coreográfica de 3 meses em Berlim (Alemanha). O projeto teve continuidade no Brasil em 2013, nomeado como *Corpo em Obra* (tradução de *Körperarbeit*). Compôs-se de uma exposição individual que ocupou as duas galerias do Instituto Cultura Brasil Alemanha (Instituto Goethe em Salvador -BA), além da apresentação da obra de dança *Corpo em Obra*, no Teatro Goethe. Em 2015 o projeto foi apresentado como *Body Process*, uma proposta de videoinstalação e performance em telepresença, apresentada nos EUA (curadoria da Live Arts Tulsa). Em 2016 foi apresentada como uma instalação coreográfica no evento *Metabody*, em Londres (Inglaterra) e em 2017 foi apresentado como performance e instalação na Galeria do New Woman Space (New York, EUA). O projeto teve, então, ao menos quatro etapas de realização. Ressalta-se que o projeto ainda não foi finalizado, visto que desde a primeira realização, em 2012, vem se modificando, adaptando e transmutando-se a partir de cada nova configuração requerida pelos espaços em que se apresenta. Todavia, não somente o fator *site specific* corrobora para agenciar estas mudanças, mas também as diferentes discussões que se agregam ao projeto e requerem outros modos de apresentação e construção.

Trata-se de um projeto sobre a memória, que pede duração e (im)permanência como estes seis anos de uma obra (ou corpo) ainda em processo. O tempo está presente, parte-se da memória para relacionar-se com o efêmero. Segue abaixo, trecho do release:

A obra Reivindica a memória através de duas abordagens: Uma a partir da materialidade do carvão e outra a partir da (i)materialidade da imagem. O carvão foi escolhido como materialidade-símbolo da memória do fogo e em *Corpo em Obra* é utilizado como dispositivo poético de registro, memória, traço, rastro, resquício. Mas, esta escolha também envolve questões autobiográficas. Pois quando a autora tinha

sete anos de idade entrou numa fogueira de São João, era o final de uma fogueira, “essa foi a minha primeira performance”.

A discussão sobre a memória passa pelos escritos de Henri Bergson, para o qual a memória transforma-se à medida que se atualiza. Em *Körperarbeit*, a imagem (tratada aqui como memória de um tempo que já decorreu) se atualiza na presença e relação com o corpo presente. O corpo da imagem sendo ao mesmo tempo presença de algo que sucedeu e lembrança de uma afecção que se prolonga na sensação do presente. Simultaneamente passado e presente. Por sua vez, a cada instante as ações do corpo presente vão se transformando em memória; sensação do presente que se metamorfoseia em lembrança. A obra traça um jogo entre memória e percepção do tempo presente (FERREIRA, 2013).

O conceito da obra reflete-se na composição do corpo em cena, na escolha da imagem e do carvão como possíveis passagens e permanências da memória. O sentido também se faz presente no modo de construção de cada etapa do projeto, de cada memória que se reconstrói em diálogo com outras proposições que surgem. Assim, na etapa 1 em Berlim, foram realizadas videoperformance, videoinstalação e danças em processo que foram desenvolvidas posteriormente. A videoperformance foi fundamental para a etapa 2 no Brasil, para a dança transmídia *Corpo em Obra*¹. Neste escrito, apenas esta obra de dança transmídia será considerada na discussão sobre as táticas de dança transmídia como crítica da imagem. As obras de instalação, videoinstalação, desenhos e performances, que compõe o projeto *Körperarbeit*|*Corpo em Obra*|*Body in Process*, não serão consideradas. Ademais, tomar-se-á como base para a discussão apenas algumas cenas desta obra de dança. Dito isto, segue um trecho com anotações sobre o processo de feitura da obra, especificamente sobre a cena que se dá no meio da apresentação e segue até o final.

Seguro um carvão nas mãos. Ao passo que danço e vou riscando o chão, outros riscos de carvão vão preenchendo o espaço até ficar tudo negro. Espaço escuro ou um vazio. Ou uma tela branca preenchida por danças. Partes destes rabiscos são capturados em tempo real por uma câmera no teto e são reprojatados em tempo real. Mas, também há memórias de outras danças e traços riscados pelo público. Ao final de cada apresentação, fotografo e filmo o “palco riscado”, e com esta imagem recomponho as imagens que são projetadas na cena da próxima apresentação. Considero este risco um tipo de notação, um tipo de registro acumulativo. Mas, de um modo que não para de se inventar, num gesto que possa sair torto, num deslocamento que pode ser circular, ou pode apenas traçar linhas para serem seguidas de formas retas ou tortas.

9 e 10. Larissa Ferreira, *Corpo em Obra*, 2013. Teatro do ICBA-Instituto Cultural Brasil
Alemanha, Salvador. Fotos: Erivan Moraes.

11 e 12. Larissa Ferreira, *Corpo em Obra*, 2013. Teatro do ICBA-Instituto Cultural Brasil
Alemanha, Salvador. Fotos: Erivan Moraes.

13 e 14. Larissa Ferreira, *Corpo em Obra*, 2013. Teatro do ICBA-Instituto Cultural Brasil
Alemanha, Salvador. Fotos: Erivan Moraes.

Nesta cena, chamada *Traços*, não se lê palavras, apenas abstrações, linhas, contornos, movimentos. A priori são traços compostos em colaboração com o público, já que antes de

iniciar a obra, o público é convidado a esboçar, traçar, riscar, fazer trajetórias e danças com o carvão, em papéis brancos. Todos estes traços (do público) são recortados em programa de edição. Remove-se o branco (do fundo do papel) para que restem apenas o risco preto e a transparência do fundo. Esses riscos são compostos em camadas, como memórias em palimpsesto. Para isso utiliza-se a técnica de *stop motion*. A princípio, a imagem não tem volume, já que se compunham apenas de traços impressos em papel. Cria-se o volume no acúmulo de linhas, no palimpsesto de memórias minhas e do público. Por fim, utiliza-se o efeito de *stroke* no software *After Effects*, para animar as linhas. Para acelerar o processo de preenchimento criam-se outros riscos sintético, que se compõe de riscos de público anteriores (de outras apresentações), mas também, de riscos digitais realizados em tempo real, via sistema interativo composto por corpo, sensor|câmera infra-vermelha e *Pure Data*. O sistema interativo funciona do seguinte modo: o *Pure Data* recebe dados da posição do corpo (desde a câmera infra-vermelha que está no teto) e via syphon se comunica com o software *Arena* que faz em tempo real uma tradução dos dados em grafismos. Assim, compõe-se de riscos do público, riscos da artista |dançarina e riscos sintéticos, via sistema interativo. Esses traços pretos (como o carvão) são sobrepostos e acumulados de modo que o corpo vai ficando cada vez mais invisível, até o instante em que o buraco negro toma todo o palco e a obra finda. Este acúmulo opera uma espécie de invisibilidade do corpo que quase some ao passo que a escuridão toma a cena. A construção da invisibilidade, na cena *Traços* (a última cena) de *Corpo em Obra*, instiga à problematização do visível (e seus excessos) na dança transmídia.

Percepção e poética do visível ao invisível

Na história dos dispositivos os avanços tecnológicos caminham no sentido de tornar a imagem cada vez mais visível. Basta retomar os iniciais experimentos com a cronofotografia no final do século XIX, que visava desvendar os instantes do movimento e torná-los visíveis a partir da decomposição do movimento, como em Étienne-Jules Marey. A invisibilidade em *Corpo em Obra* é invocada com o sentido de propor outros modelos estéticos, que operam uma certa desprogramação do dispositivo para além do ver e mostrar. Nesse sentido, gostaria de lançar a seguinte questão: como compor visualidades na dança transmídia que considerem não somente uma estética de encontro, mas também a crítica da imagem? Quando a lacuna é incitada em *Corpo em Obra*, assim como o buraco negro e o “não ver”, parece que aproximamo-nos das táticas de composição que se dão também como crítica da imagem. Vale então avizinhar-se a determinadas abordagens que tomam o (in)visível desde uma proposição crítica e problematizadora, como em Philippe Dubois, Jacques Aumont, Gilles Deleuze e Peter Pál Pelbart.

Sobre a questão da aparente visibilidade da imagem, Philippe Dubois apresenta um modo de visualidade que se afasta da reprodução do visível: “A imagem é constantemente atravessada por efeitos de desfiguração (dessemelhança) que, longe de reproduzir o visível, lançam as obras em problemáticas de outra ordem” (DUBOIS, 2004: 56). Os agenciamentos de invisibilidade problematizam o campo das imagens feitas para serem vistas. Se a dança transmídia caracteriza-se pela latente visualidade, pela composição do que se pode ver nesta cena de *Corpo em Obra*, instaura-se uma outra ordem do (in)visível, no jogo entre nitidez e penumbra. De modo que compor não se coloca apenas como fazer ver, mas, também, como instauração dos estados microperceptivos do não ver.

O jogo entre visibilidade e invisibilidade atravessa as operações de dessemelhança, a qual Phillipe Dubois reflete a partir de alguns experimentos fotográficos que tomam outra direção, para além do visível:

O propósito da fotografia não é apenas o de reproduzir o visível que o mundo oferece. Ela é atravessada pela questão da figuração do invisível [...] A foto nem sempre se contenta em figurar o tempo congelado do instante (nem toda a foto se reproduz a um instante), e que ela trabalha também a dessemelhança, as vezes até o ilegível, o apagamento, à mancha ou ao informe, especialmente quando ela tenta inscrever em si os efeitos do movimento pelo desfoque provocado pela 'câmera tremida' ou pelo intervalo excessivo da exposição (DUBOIS, 2004: 56).

Todavia, a composição da imagem que parte da dessemelhança, do ilegível e do apagamento, não é um privilégio da fotografia, faz-se presente também em outros agenciamentos da imagem, como no cinema, vídeo e nos atravessamentos da dança transmídia.

De acordo com Jacques Aumont (2011: 13), a percepção visual tem como elementos a intensidade da luz (a luminosidade), o comprimento da luz (a percepção da cor), a distribuição espacial da luz (as bordas visuais), o contraste (interação entre luminosidade e as bordas). A percepção visual seria "o tratamento, por fases sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que nos entra nos olhos" (AUMONT, 2011: 13). Ao analisar a imagem produzida a partir de diferentes intensidades da luz, ou seja, das variações da luminosidade, faz uma distinção entre visão fotópica e visão escotópica. A primeira como o modo mais comum de visão, dos objetos normalmente iluminados por uma luz diurna — no caso da dança, da luz cênica. Já a segunda, trata-se de uma visão com pouca luz. Para o autor, a visão dos ecrãs/telas no cinema, no vídeo e no computador é uma visão diurna, mesmo que vistos em ambiente escuro. Os casos de visão escotópica tem rara aparição, Aumont (2011: 14) sugere que em certas instalações artísticas este tipo de visão se faz presente. *Corpo em Obra* incita a visão com pouca luz e, possivelmente, instaura a visão escotópica ao passo que instiga outras qualidades perceptivas no fruidor.

Enunciação: potências do (in)visível dizível

No texto de Gilles Deleuze sobre o dispositivo, as relações entre visibilidade e luz também se fazem presentes:

A visibilidade não se refere à luz em geral que iluminara objetos pré-existentes; é formada de linhas de luz que formam figuras variáveis e inseparáveis deste ou daquele dispositivo. Cada dispositivo tem seu regime de luz, a maneira em que esta cai, se esvai, se difunde ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela (...) Se há uma historicidade dos dispositivos, ela é a dos regimes de luz; mas é também a dos regimes de enunciação (DELEUZE, 1990: 155-156).

A luz é tomada como enunciação. Da imagem-luz que simultaneamente ilumina e enuncia. Assim, da dança que dialoga com a imagem-luz articulam-se também os discursos do corpo. Da imagem que vai além do visual, ao produzir conceito e enunciação. Obviamente, este não é um privilégio da imagem, já que a dança pode apresentar-se como dispositivo de enunciação e produção conceitual. Por outro lado, por ser enunciação, o político atravessa os regimes da imagem-luz e suas escolhas pela visibilidade e/ou invisibilidade. E, desta enunciação que flerta com a invisibilidade, a própria ordem do discurso cênico é

rompida. Uma ruptura com a espera do espectador, que sentado espreita o (in)visível. Mas, também rompe com certa soberania do dançarino no palco: do corpo que se mostra para ser visto. Nesse sentido, quando a dança transmídia compõe-se a partir da ausência de luz, ou da invisibilidade projetada, ao invés de enunciar corpos e imagens expostas, escolhe-se outra possibilidade nas relações entre o dizível, o enunciável e o visível. Uma enunciação da dança que deixa entrever um dizível que troca as ordens do discurso e desprograma a ideia inicial de que espectadores devem ver e dançarinos devem mostrar. Ao contrário, enuncia-se uma penumbra e poucos feixes de corpo-luz que precisam ser tocados para que sejam escutados e, talvez, vistos hapticamente⁶. Nesse sentido, as operações de invisibilidade em *Corpo em Obra* não se constituem como um indizível. Se em *4'33"* (1952), John Cage compôs o silêncio como som, o invisível dança e enuncia mesmo na quase ausência de luz.

Voltando à operação da "escoptofilia", Aumont (2011: 59) a denomina como um desejo de ver. Segundo Arlindo Machado (2008), Freud nomina como "escoptofilia", a pulsão de tomar o outro como objeto, submetendo-o ao olhar uma ação *voyeurista*. Este termo é também definido em campos jurídicos e clínicos da psicanálise, com relação à anormalidade que a perseguição *voyeurista* pode causar. Conceitos jurídicos e clínicos à parte, a escolha é seguir pelo campo estético, o qual relaciona escoptofilia como um modo de *voyeurismo*. Todavia, na dança que se realiza no quase escuro, como em *Corpo em Obra*, a sensação vai além do olhar, além da escoptofilia e do *voyeurismo*. Uma vez que a invisibilidade está diretamente relacionada ao público, ou ao espectador que está assistindo a obra, uma discussão sobre a invisibilidade logo reverbera nas questões da recepção, que neste caso vai além do *voyeurismo*. Todavia, considerando o recorte proposto, as minúcias do *voyeurismo* não serão discutidas. Permaneceremos na invisibilidade.

Uma reflexão em Deleuze, sobre a obra do pintor inglês Francis Bacon, colabora para retomar a invisibilidade e o campo estético. Embora seja sobre a pintura, de algum modo este aspecto atravessa a discussão: "Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade" (DELEUZE, 2007: 67). Deleuze discute as forças que estão presentes em Bacon, de tornar visível as forças invisíveis. A princípio, trata-se quase de uma inversão do que se pensa agenciar em *Corpo em Obra*, já que (à primeira vista) trata-se de tornar invisível o corpo que dança. Contudo, a dança em si é um tipo de força, no que conceitua Deleuze. Nesse sentido, há um tipo de sensação, que irrompe mesmo na escuridão, um atravessamento de forças que impedem que se afirme que a força-dança tornou-se de fato invisível. À primeira vista, parece que se tornou invisível. Contudo, instantes depois, percebe-se que o que está invisível não é da ordem da força-dança, mas sim dos contornos do corpo que não se pode ver em toda a extensão. A invisibilidade, então, coloca-se da ordem física, pois no campo dos afectos⁷, a dança permanece como força que se faz ver. Mesmo na escuridão é possível acessar a dança, ou pelo menos suas nuances perceptivas (da percepção como composto de sensação e afecto). E cada espectador completa a imagem a partir de sua percepção, no modo como

⁶ "Háptico é um termo melhor do que tátil, pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica. [...] Pode ser visual, auditivo, tanto quanto tátil" (DELEUZE e GUATTARI, 2007: 203).

⁷ Em Espinosa o "afeto" (*affectus*) é "a ideia de uma afecção do corpo" (IV 8 *dem.*; V 4 *cor*). Entende-se por "afeto" (*affectus*) as afecções (*affectiones*) que o corpo passa, que aumentam ou diminuem a sua potência de agir e incidem na capacidade de perseverar na existência (*conatus*). Flutuações da potência do corpo, que vão dos afetos passivos aos ativos. Na tradução da obra *Ética* de Espinosa (TADEU, 2007; CHAUÍ, 1983), a grafia encontrada é "afeto". Entretanto, para este escrito/pesquisa, escolheu-se a grafia "afecto", presente nas traduções do pensamento de Deleuze e Guattari (1992) para o português (questões também relacionadas à tradução de Espinosa para o francês). Notadamente tomando como referência a obra "O que é a Filosofia" (1992), quando definem a arte como composto de percepto e afecto. Os autores enfatizam "afecto" ao invés de "afeto" como um modo de afirmação do *affectus* em Espinosa.

faz a transposição entre o afecto e o sentido. A escuridão incita outras tomadas do olhar, que, como diz Lepecki (2015), busca-se distanciar do imperativo fotológico, ainda que se trate de uma dança transmídia. O corpo quase invisível enfrenta as potências do quase desaparecimento e oferece um outro modo de visibilidade, sem deixar a sua força invisível. Resta saber se os fruidores percebem que instauram-se duas operações simultâneas: um estado de invisibilidade e a força-dança que permanece visível.

Ecologia do invisível na dança transmídia

Na ecologia do invisível, Peter Pál Pelbart reflete sobre uma “politização do invisível”. Apresenta quatro regimes de invisibilidade que são associados às questões sócio-políticas, a saber; 1. *Invisível imanente*: próprio das culturas primevas, trata-se do “invisível habitando a Terra, coextensivo a ela e presente no meio dos homens” (PELBART, 1993: 50); 2. *Invisível transcendente*¹: invisível que habita o céu, ou seja está acima dos homens, como nas religiões monoteístas e despotismos. Nesse sentido, trata-se de uma abordagem; 3. *Invisível subjetivo*: relaciona-se com uma “interioridade da alma e, por extensão, constituindo o domínio do psiquismo” (idem: 50). Trata-se de um invisível que habita o sujeito e o privatiza na “forma do fantasma individual”. Assim, estas três operações do invisível são da ordem do imanente, transcendente e subjetivo. Já a quarta categoria de invisibilidade, está em curso na contemporaneidade. Esta é da ordem do imagético e coloca-se como *visibilidade total*, onde impera a presença infinita das imagens. Sobre esta, uma questão que pode ser refletida no contexto desta pesquisa: “No nosso regime da visibilidade total, da profusão infinita de imagens, dessa promiscuidade tátil com elas, o que teria acontecido ao nosso invisível, supondo-se que ele exista?” (PELBART, 1993: 52). O autor faz um elogio do invisível em meio à profusão infinita das imagens. Um aspecto chama a atenção, o da promiscuidade tátil. No que tange à dança transmídia, instaura-se um sentido tátil da imagem, no háptico do olhar que se incorpora. Do olhar que é corpo, que vê como quem toca o movimento, como quem dança. Nesse sentido, o tátil é um elemento que se afasta do meramente visual, ou do meramente visível. E, talvez, ensaie linhas de fuga da visibilidade total apresentada por Pelbart. Contudo, é compreensível que o modo como o autor emprega o tátil não está ligado ao háptico, mas sim à produção, proliferação e difusão quase infinita da imagem que não abre fissuras para a invisibilidade. Pelbart chega a afirmar que a tecnologia tem operado uma espécie de poluição do invisível:

O que experimentamos num nível mais imediato, apesar de todas as possibilidades alentadoras que as tecnologias inventam sem cessar, é justamente isso: uma espécie de poluição do invisível. Como diz Deleuze, estamos cercados por todos os lados de uma quantidade demente de palavras e imagens, e seria preciso formar como que vacúolos (a expressão é de Guattari, se não me engano), vacúolos de silêncio para que algo merecesse enfim ser dito; ou, por extensão, vacúolos de imagens, como de fato alguns cineastas e *videomakers* souberam cavar no interior de suas próprias criações, para que algo merecesse enfim ser visto (PELBART, 1993: 54).

Em *Corpo em Obra*, a invisibilidade como tática de composição opera tais vacúolos de imagem, das imagens (quase) vazias, porém plenas de sentido. Todavia, *Corpo em Obra*, compõe-se a partir de uma “poluição” do visível, para usar o termo de Pelbart. Do risco que vai manchando a tela, poluindo a tela branca de traços. O que parece uma certa poluição de traços, vai acumulando-se até chegar no vazio, no vacúolo de imagem, na tela negra onde nada se vê, apenas pequenas frestas de luz. Uma cena que é quase um esvaziamento, onde não se vê o corpo, apenas textura de peles turvas. Como afirma

Pelbart, uma operação na qual está “uma outra ontologia em que não está em jogo o Ser do ente, mas o Entre do ser” (PELBART, 1993: 55).

Em outra perspectiva, Phillipe Dubois atenta para o fato de que a imagem em movimento é invisível, quando está fora do dispositivo de exibição:

A imagem-movimento é uma espécie de ficção que só existe para nossos olhos em nosso cérebro. Fora daí, ela não é visível – É uma imagem tão imaginada quanto vista, tão subjetiva como objetiva [...] Ela consiste numa breve passagem, espécie de intervalo permanente que nos ilude enquanto o olhamos, mas se desvanece logo depois do entrevisto, para não mais existir senão na memória do espectador (DUBOIS, 2004: 63).

Considerando a efemeridade da dança e a efemeridade da visibilidade (ou a invisibilidade da imagem), estas não chegam a instaurar uma questão a ser discutida aqui. Já que o próprio movimento na dança compõe-se a partir do aparecimento e desaparecimento, na evanescência, principalmente ao tratar-se da improvisação, modo como *Corpo em Obra* compõe a dança. Vale sempre recordar: o que dura são os afectos. A memória como um estado de corpo afectado, de espectador em estado de afecção com a obra vista e percebida. Neste entremeio, entre a evanescência e o que dura, o que permanece como rastro, memória, afecto, são questões que *Corpo em Obra* evoca. Trata-se não somente de produção de imagem, mas de composição de afectos. Da imagem como afecção do corpo: “sua maquinaria é não só produtora de imagens como também geradora de afectos” (DUBOIS, 2004: 44). E o que diria Evgen Bavcar sobre o ficcional, o imaginado e o invisível da imagem? Este sim, praticou mais do que ninguém a produção da imagem a partir da desprogramação do ver.

Tendências em movimento

Buscou-se neste escrito traçar linhas de contágio com a dança em relação às tecnologias da imagem. E, neste desejo de encontro, enfatizou-se o modo como a dança transmídia pode problematizar certos lugares comuns da imagem, ao passo que instigam outras qualidades perceptivas do fruidor. E, percorrendo estes sentidos, os diálogos traçaram-se desde a defesa dos processos de composição que consideram a possibilidade de decompor modelos de contágio entre corpo e imagem. Portanto, ao discutir *Corpo em Obra*, incitou-se a pensar na composição da imagem como crítica da imagem, apresentando um possível modo de visualidade que se afasta da reprodução do visível. Neste campo, onde as corporalidades são também políticas, o invisível e o visível não são tomados no seu antagonismo, mas, enquanto possibilidade de atravessamento. De outro modo, desobriga da necessidade de compor a imagem (e o corpo) desde a premissa do “ser visto”. Nitidez e enunciação-luz ao invés de definir-se como essencial, são tomados como mais um elemento estético da composição. Da essencialidade não decretada, o invisível se faz ver e, deste carácter não essencial do visível, desobriga-se da necessidade de ser visto. A operação do ver, neste sentido, coloca-se não só em relação à imagem, mas, ao próprio corpo que dança em cena. Em *Corpo em Obra*, ainda que (quase) não visto, a imagem e o corpo enunciam e afectam-se. E, mesmo que este estado de afecção não se componha desde o corpo-luz, evidencia a enunciação de uma dança transmídia protagonizada por um campo|corpo de forças. Da ausência de luz, ou da invisibilidade

projetada, ao invés de enunciar corpos e imagens expostas escolhe-se outra possibilidade nas relações entre o dizível, o enunciável e o visível. Uma enunciação da dança que deixa entrever um dizível que troca as ordens do discurso e desprograma a ideia inicial de que os espectadores devem ver e os dançarinos devem mostrar.

Referências

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.
- CUNNINGHAM, Merce. *O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve*. Tradução de Julia Sobral Campos. Rio de Janeiro: Editora Cobogó: 2014.
- DELEUZE, Gilles. *¿Que és un dispositivo?* In: *Michel Foucault, Filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161.
- _____. *Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar editora, 2007.
- _____. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, Phillipe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaif, 2004.
- ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. (Tradução Tomaz Tadeu da Silva).
- _____. *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Tradução de Marilena Chaui...Et al).
- JOBEY, Liz. "Hold Still" - Ensaio sobre a exposição *Performing For The Camera*. Londres: Tate Modern. Revista Tate Etc. Issue 36 – Spring 2016, p.42-60.
- KRAUSS, Rosalind. *A Voyage in the North Sea*. Art in the Age of the Post-Medium Condition. London: Thames & Hudson, 1999.
- GRAU, Oliver. *Lembrem a fantasmagoria! Política da ilusão do século XVIII e sua vida após a morte multimedia*. Em DOMINGUES, Diana (organização). São Paulo: UNESP, 2007. p. 167-177.
- LEPECKI, André. *Notes of the edictor Introdução do editorial "On Choreography"* da Revista *Performance Research- A Journal of the Performing Arts*, Routledge: 2008.
- _____. *The Power of 'Co-' in Contemporary Dance*. Entrevista para Larisa Crunțeanu: 2015 <http://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/>; acesso em novembro de 2015.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2008).
- MCGREGOR, Wayne. *Choreographic Thinking Tools*. England: Paul Hamlyn Foundation and Arts Council England, 2013.
- MICHELL, W.J.T. "Não existem mídias visuais". Em *Arte Ciência e Tecnologia: Passado, presente e futuro*. DOMINGUES, Diana (organização). São Paulo: UNESP, 2007. p. 167- 177.
- MORRIS, Robert. *Notes on Dance*. The Tulane Drama Review, Vol. 10, No. 2 (Winter, 1965), pp. 179-186 Published by: MIT Press. Disponível em <http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/morris-notes-on-dance.pdf>. Acesso em Março de 2016.
- OITICICA, Hélio. *A dança da minha experiência*. Rio de Janeiro, 1965-1966.
- PELBART, Peter Pál. *Ecologia do invisível*. Ensaio disponível em "A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura". Rio de Janeiro: Imago, 1993. Versão do livro em PDF disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/peter/naudotemporei.pdf> . Acesso em abril de 2015.
- PHELAN, Peggy. "Moving Centres". In *Moving Choreographing You: Art and Dance Since 1960*. Editado por Sthephanie Rosenthal. MIT Press, Londres, 2011.
- RAINER, Yvonne. *The Films of Yvonne Rainer*. Indiana University Press: United States of America, 1989.
- WOOD, Catherine. *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*. Afterall Books Distributed by MIT Press: College of Art and Design, University of the Arts London, 2007.

Artigo recebido em junho de 2017. Aprovado em novembro de 2017.